

El mito clásico en la novela pastoril: Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo

Manuel Cerezo Magán

Universitat de Lleida. Departament de Filologia Clàssica, Francesa i Hispànica.

Filologia Clàssica

and similar papers at core.ac.uk

provided by Dip

Data de recepció: 25/6/2004

Resumen

Este artículo intenta analizar y sistematizar la huella del mito clásico en algunos autores del siglo XVI, cuyo aparato crítico es una herramienta importante para determinar el grado de continuación de elementos griegos y latinos en la novela pastoril, y establecer de esta manera un balance de la utilización mítica de este género de la literatura española.

Palabras clave: mito clásico, literatura española.

Abstract. *The Classical Myth in the Pastoral Novel: Jorge de Montemayor and Gaspar Gil Polo*

This paper intends to analyze and systematize the trace of the Classical myth in certain authors of the 16th century, whose mythical apparatus is an important tool to determine the degree of Greek and Latin elements in the pastoral novel, and to establish in this way a balance of the utilization of myth in this genre of Spanish literature.

Key words: Classical myth, Spanish literature.

Sumario

- | | |
|-----------------------|---------------------------------|
| 1. Cuestiones previas | 3. Elementos clásicos y míticos |
| 2. Los autores | 4. En conclusión |

1. Cuestiones previas

Obligado es comenzar con unas consideraciones previas, por más que breves, sobre el género de la novela, empezando por su origen como invento griego, como un intento de combatir la fugacidad y caducidad de lo humano, como un esfuerzo por retornar a un paraíso oceánico, a un centro sagrado, como diría Mircea Eliade¹. Posiblemente ayer como hoy, pero cada momento histórico acomodando sus cir-

1. M. ELIADE, *Imágenes y Símbolos*, Madrid, 1979.

cunstancias, las colectividades humanas, en diferentes ediciones de mass-media² según cada sincronía, han generado su particular sistema de fuga de la realidad, o, más bien, regreso a una realidad inmanente. En palabras de este autor³, refiriéndose a la gravedad de la crisis actual de la novela, «es incuestionable que la necesidad de introducirse en universos “extranjeros” y de seguir las peripecias de una “historia” parece consustancial a la condición humana, y, por consiguiente irreductible». Es nuestro objetivo primario hacer en estas líneas un análisis de la impenetración del mito y de la cultura clásica en dos autores, Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo. Pero antes es necesario determinar las características, nivel contextual y humano de un género como es la novela en el mundo griego, que luego ejerció su funcionalidad en el mundo romano y que fue luz y guía para la creación posterior de un sucedáneo paralelo de la realidad que satisficiera el afán irrefrenable de cierto sector social de fantasía, especialmente la amorosa.

1.1. La novela como género de evasión

La novela ciertamente es un género, como sabemos, creado por los griegos. Quintino Cataudella⁴ afirma: «La novella fu per molto tempo, effettivamente, un gener di cui no si riconobbe l'autonomia...», naturalmente refiriéndose a la naturaleza griega no reconocida del invento; para ser más exacto, como ha sido dicho certeramente por un especialista en esta cuestión, «el último invento griego»⁵. Un invento griego, pero, también⁶, anticlásico en su raíz, que responde a una mentalidad individualista e histórica que la época clásica «preterió». Aristóteles, como es lógico, no lo trata en su *Poética*. Sin embargo, sabemos que Cervantes, Lope, Rabelais, Racine, Shakespeare leían novelas griegas. Cervantes escribe *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* en un intento de emular a Heliodoro. Igual que el mundo antiguo, es un género que responde a unas necesidades del autor y del público al que va des-

2. Cf. M. ELIADE, *Mito y realidad*, Barcelona 1994, p. 192-200, en apartado que titula «Mitos y mass-media»; naturalmente, refiriéndose a nuestro mundo actual, con sus diferencias con respecto al siglo que nos ocupa, pero sobre todo no estaría muy lejos de los parámetros marcados por este autor, cuando dice (p. 199): «Pero la “salida del tiempo” operada por la lectura acerca más la función de la literatura a la de las mitologías. El tiempo que se “vive” al leer una novela no es sin duda el que se reintegra, en una sociedad tradicional, al escuchar el mito. Pero, tanto en un caso como en otro, se “sale” del tiempo histórico y personal y se sumerge uno en un tiempo fabuloso trans-histórico».
3. M. ELIADE, *Mito y realidad*, Barcelona 1994, p. 194-195.
4. *La novella greca*, Nápoles, (s.a), p.15.
5. Cf. C. GARCÍA GUAL, *Figuras Helénicas y Géneros Literarios*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 202. Cf. también del mismo autor, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1972.
6. «Apuntes sobre la novela griega», GARCÍA GUAL, *Emerita* 37, 1969, p. 29-53. Léase al respecto del mismo autor: «Idea de la novela entre los griegos», *Eclás.*, 74-76, p. 112-114., «Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina», *Faventia* 1/2, 1979, p. 135-154. Léase también CARLOS MIRALLES, *La novela en la Antigüedad Clásica*, Barcelona 1968. Desde E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, de 1876 hasta SCHMELING, G. (ed.), *The Novel in the Ancient World*, 1966 y B.E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley, 1967, no son pocos los que se han dedicado a este campo.

tinado, al antiguo, pero también, como vemos, a personas y autores de siglos posteriores al mundo clásico, cual es el siglo XVI. Y si, como suele decirse, de un buen lector nace, o puede nacer, un excelente escritor, un cuarto centenario dedicado a nuestro querido Cervantes, ya celebrado, está certeramente explicado, justificado y diríamos que bien documentado. Como vemos, pues, desde su nacimiento la novela había de conocer larga y perenne singladura y había de arribar a nuevos puertos. Por ello no deja de ser importante hacer un estudio funcional y estructural de ella, y en ese estudio no puede faltar, por supuesto, la incidencia de la literatura helénica en lo que concierne a este tema: no hacerlo así sería, como decía Galeno, pretender estudiar la naturaleza del ser humano a través del mono «remedo ridículo del hombre»⁷. Y son los textos los que nos ayudan en esta tarea: en lo que concierne al objetivo que nos proponemos, la simple lectura de los autores que aquí presentamos nos va a servir para entender que no estamos muy lejos de la función esencial y estructural de la novela griega antigua. Pues bien, al hacer un análisis mitológico de la novela pastoril, en especial el siglo que nos ocupa, el XVI, no debe olvidarse el hilo conductor que transporta elementos culturales de la tradición clásica hasta nuestros escritores, de manera que no son pocos los aspectos del perfil de la novela antigua que, como veremos, en una auténtica *transgresión genérica*⁸ a través del tiempo, remontan a la superficie y sobrenadan de nuevo en ella, cuales son, entre otros, una demanda por parte de la audiencia de una evasión de la realidad cotidiana, mantenimiento y conformación de un mundo femenino, construcción de un mundo ideal, con el tópico del amor, de «flechazo» fundamentalmente, y, por supuesto, un aparato mítico como ornato imprescindible, cuyo perfil mitémico y estructural⁹ es de sobra conocido.

1.2. La prosa novelesca en el siglo XVI

Un hilo sutil, un denominador común, como he dicho, camina en el decurso del tiempo, y llega hasta el siglo en cuestión con condicionantes sociales y de apetencias de lectores idénticos o paralelos a los que originaron el nacimiento de la novela antigua: un deseo y afán ilimitado de evasión, con huida de la realidad inmediata y penetración en una realidad de ficción. Como bien dice R.O. Jones¹⁰, un

7. Es lo que, a nuestro entender, se puede afirmar del realizado por M.C. BOVES NAVES en su *Teoría general de la novela. Semiología de la Regenta* (Madrid, 1985): no nos parece un análisis adecuado, por lo limitado de su espacio temporal, y por ser análisis «unidocumental» (= *La Regenta*), es decir, se limita a una sola obra, y a partir de ella sola saca conclusiones sobre la estructura de la novela.

8. TODOROV, *Genres du discours*, París, 1978, p. 45-47.

9. En tal sentido se ha expresado C. García Gual, art. cit. Cf. también op. cit. y *Figuras helénicas...*, Madrid, 1981, p. 202-27, del mismo autor. El amor es la fuerza motriz de la trama: amor de «flechazo casi siempre»; la vida se convierte en *peripecia*; es una *catarsis* «barata» en la que los dioses aparecen en un paisaje escénico en el que el novelista pretende demostrar su cultura literaria.

10. R.O. JONES, *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Prosa y poesía (siglos XVI y XVII)*, Barcelona, 1974, p. 86 s., pássim. Como vemos, se repiten los mismos esquemas funcionales y estructurales de la novela griega.

público ávido de diversión, que busca fundamentalmente entretenimiento, llenar su ocio, escapar momentáneamente de la realidad, «navegando», diríamos, por una *paradisiaca insula de ficción* y suficientemente amplio como para procurar al escritor rentabilidad y, por consiguiente, estímulo para la creación. Son los «Best seller» del siglo. Esa avidez tan grande de distracción condicionó que los impresores trabajaran a destajo para satisfacerla: el *Amadís de Gaula* llegó a imprimirse treinta veces y fue el medio de ficción popular por excelencia, incluso más que *El Lazarillo*¹¹. No pocas personas inteligentes se interesaron por la novela: Santa Teresa las leyó en su juventud, e incluso en colaboración con su hermano, escribió una; también San Ignacio, antes de su conversión. Es más, no debe olvidarse que, por otra parte, el afán desmesurado por el libro antiguo es evidente. Naturalmente tuvo también sus detractores y denunciantes en el siglo XVI: un real decreto de 1531 prohibió la importación de estos libros a las colonias americanas, porque se temía que los indios pudieran poner en duda la verdad de las Escrituras, prohibición que se repitió en 1553 que quedó sin efecto; en 1555 los Cortes reunidas en Valladolid prohibieron las novelas en la misma España. Sin embargo, a pesar de ambas prohibiciones legales, privó la necesidad del público de entretenimiento. Es un fenómeno paralelo al actual en lo que se refiere a la fuerza de los elementos mediáticos (radio, cine, *reality show* de la televisión, internet, etc.) y la funcionalidad del factor *mass media* en nuestro mundo actual. De este modo, desde aquel «invento griego» arribamos a la novela pastoril, unas de las más atractivas de aquella época.

1.3. La novela pastoril: características

Si bien son las novelas de caballería las que dominan la novelística española del siglo XVI, aparecen otros subgéneros de la novela y, entre ellos, la novela pastoril. Su aparición temprana está ligada a la novela de caballería: Feliciano da Silva, imitando la ficción pastoril italiana, sobre todo la *Arcadia* (1504) de Sannazaro, incluye en su *Amadís de Grecia* (1523) los amores del pastor Darinel con la desdeñosa pastora Silvia¹². Todo ello refleja, al decir de R.O. Jones¹³, una actitud casi mística ante la naturaleza que encontramos en el Renacimiento, producto del resurgir florentino del neoplatonismo del siglo XV¹⁴, ya que el amor para los neoplatónicos¹⁵ era la fuerza que ordena y dirige el universo: recordemos de todos modos

11. Jones, op. cit., p. 92.

12. Hija de Lisuarte de Grecia, fue raptada. Por causa de su amor, Florisel de Niquea, hijo de Amadís de Grecia, su tío, se hace pastor. Feliciano de Silva crea una continuación titulada *Don Florisel de Niquea*, cuyas partes I y II se publicaron en 1532, y las siguientes en 1533 y 1551. La afición de Silva por el pastor enamorado le lleva a introducir otro en su *Segunda comedia de la Celestina* (1534). Cf. R.O. Jones, op. cit., p. 97.

13. Op. cit., p. 97.

14. Cf. los escritos de Masilio Florentino sobre el amor: p. ej., su comentario sobre el *Symposium* de Platón.

15. Las teorías amorosas del neoplatonismo fueron popularizadas por los *Diálogos de Amor* de León Hebreo y *El Cortesano* de Castiglione, obras de enorme transcendencia en la literatura de los siglos XVI y XVII.

cómo el *Fedro* de Platón se abre con el *Erótico* de Lisias, provocando una defensa a ultranza de Sócrates del Eros como motor del alma para remontarse al mundo ultrasensible de las ideas. Un trabajo similar en Plutarco¹⁶, un platónico de la vieja escuela, nos revierte al tema del Eros. Por otra parte, con el neoplatonismo aumenta la exaltación de la mujer¹⁷. El amor, por tanto, como factor cósmico, adquiere un profundo interés, y, al considerarse a la naturaleza como manifestación de este sentimiento cósmico, la literatura bucólica es el marco apropiado para la discusión del amor, siendo el pastor el elemento humano que ocupa ese espacio cósmico del bucolismo pastoril. Pero la influencia de la poesía provenzal de Petrarca y de la filosofía neoplatónica purifica el amor y lo aparta del goce carnal; ello da como consecuencia, al decir de Rafael Ferreres¹⁸, que las Dianas españolas «son de una castidad inquebrantable». A diferencia de la novela de caballería, leída por todos, la novela pastoril iba destinada a lectores selectos. El género pastoril fue una genuina manifestación literaria del Renacimiento¹⁹ que hasta entonces encontró su marco apropiado en la lírica. J.L. Alborg²⁰ destaca varias características. De entre ellas sacamos a colación aquellas que nos van a servir para nuestro cometido de indagar el hilo conductor de este subgénero hasta el siglo XVI. En primer lugar, una resurrección renacentista de la Antigüedad clásica, siendo Virgilio y Teócrito, creadores del género, sus modelos emblemáticos²¹. Representa, además, la entrada del bucolismo en la prosa, siendo sus antecedentes los citados clásicos Teócrito²² y Virgilio, los italianos Petrarca con el *Carmen bucolicum*²³, Boccaccio con su *Ninfale*

16. PLUTARCO, *Sobre el amor*, traducción de Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Espasa-Calpe, 1990; cf. también la edición bilingüe de P. GILBERT del *Erótico* de Plutarco (Barcelona, PPU, 1991) y los correspondientes trabajos de R. FLACELIÈRE (*L'amour en Grèce*, París, 1971). Vid. M. CEREZO, «El amor homosexual», en *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, Lleida, Universidad de Lleida, 1996, p. 207-209.
17. Vid. Gaspar GIL POLO, *Diana enamorada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, ed. de Rafael Ferreres, p. XX.
18. Op. cit., p. XXI.
19. J.L. ALBORG, *Historia de la Literatura Española. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, 1970, p. 923-933.
20. Cf. J.L. Alborg, op. cit., loc. cit.
21. La tradición bucólica tuvo su continuación en la Edad Media, conservada por las pastorales de Provenza y la lírica gallego-provenzal. Petrarca, con su *Carmen Bucolicum* lo modificó y preparó su florecimiento en la literatura europea del siglo XVI. Las serranillas del Arcipreste, de tono popular, y las de Santillana, más cultas, constituyen la versión española.
22. La poesía bucólica fue creación del griego siciliano Teócrito, que vivió en tiempos de Hierón II de Siracusa, durante el tiempo que corresponde a la primera guerra púnica. Fue a Alejandría. Denominó a sus composiciones *Eydilia*, que en griego significa «pequeños bosquejos». Escribe en dialecto dórico; es poesía hexamétrica: el dialecto dorio tradicionalmente es inadecuado para el hexámetro. Los pastores cantan al amor, compiten entre sí en canto, describen encantadores parajes agrestes y hablan de Pan y de las Ninfas. Virgilio, por su parte, se propuso con sus *Bucólicas* añadir a la literatura Romana el *genus Theocriteum*. Pero, a diferencia de Teócrito, no hay el menor indicio del realismo ligeramente irónico con que capta la escena del campo, sino que sus pastores son simplemente hombres. Virgilio no es ningún principiante cuando a sus 28 años se dedica a la poesía pastoril. Vid. al respecto L. BIELER, *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos, 1975, p. 185-212, pássim. Cf. K.J. DOVER, *Literatura en la Grecia antigua*, Madrid, 1986, p. 152-153.
23. Petrarca con su *Carmen bucolicum* modificó y modernizó la corriente bucólica, especialmente la virgiliana, preparando su florecimiento durante el siglo XVI en todas las literaturas europeas.

Fiesolano y *Ameto*, Jacobo de Sannazaro, cuya *Arcadia* traducida al castellano, parece que fue el modelo de Jorge de Montemayor. Es Boccaccio, por tanto, quien potencia la vena pastoril. Jacobo Sannazaro, con su *Arcadia*²⁴, con escenas pastoriles y narraciones intercaladas con la poesía, amplía y fija definitivamente el género, constituyéndose en modelo para la *Diana* de Montemayor. La novela pastoril es un género en prosa paralelo a la poesía pastoril italianizante: son *pastores cultos*, idealizados, al estilo de Virgilio y de Garcilaso, entregados a sus cuitas de amor frustrado o no correspondido. Novela poética refinadamente literaria. Además, algo que es importante para nuestro cometido: *intervención de personajes mitológicos* y premeditada intención del artista de imitar los modelos clásicos. Amor honesto, intento de crear un amor virtuoso donde encajan los ideales platónicos de la época. Por tanto, nostalgia de la paz idílica y desarrollo del tópico de la antigüedad clásica de la vida retirada: también Don Quijote cae en la idea de hacerse pastor y componer versos para su Dulcinea.

2. Los autores

Entre los cultivadores del género están Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo y Gálvez de Montalvo, sin olvidar la aportación al género de Cervantes y Lope de Vega. Pocos años antes que Montemayor, el portugués Bernardim Ribeiro publicó *Menina e Moça*, en buena medida novela pastoril dulcificada por una suave, nostálgica y lírica concepción del paisaje, constituyéndose en puente entre el mundo heroico-caballeresco y bucólico²⁵. Aquí analizaremos sólo los dos primeros.

2.1. Jorge de Montemayor (1520-1561)

Nació²⁶ en Montemor-o velho, próximo a Coimbra. Portugués de nacimiento, decidió hacerse castellano, lo que le granjeó cierta hostilidad entre sus compatriotas. Fue cantor de la capilla de la Infanta Doña María y de Doña Juana, hijas de Carlos V. Obtuvo el cargo de aposentador de Doña Juana en Portugal cuando ésta casó con el príncipe Don Juan; a la muerte de éste volvió a Castilla. Escribió un *Cancionero* (Amberes, 1554) y tradujo los *Cants d'Amor* del poeta valenciano Ausiàs March, siendo censurado por Lope de Vega acerbamente en *La hermosura de Angélica*. Pero su obra capital es su novela *Los siete libros de Diana* (Valencia 1558 ó 1559)²⁷. El autor pone al comienzo del libro el argumento:

24. La primera publicación de la *Arcadia* tuvo lugar en Toledo en 1549; la *Diana* de Montemayor se publica en 1598 o 1599.

25. Vid. J.L. Alborg, op. cit., p. 925-926.

26. Descendiente de una familia de conversos: según Américo Castro, condicionado por las ansias de huir a donde no fueran conocidos como tales; también condicionaron que escribiera una *Diana*. J.L. Alborg, op. cit., p. 927. De sus antecedentes judaicos fue acusado por Juan de Alcalá en unos versos satíricos; cf. Marcial José BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, 1970, p. 249. Montemayor fue una castellanización de «Montemôr».

27. Entre las ediciones caben destacar las de M. MENÉNDEZ Y PELAYO en *Orígenes de la Novela*, vol. II, Madrid, 1931, p. 305-407 y la de Francisco LÓPEZ ESTRADA, en «Clásicos Castellanos», Madrid, 1946.

Sireno²⁸ está enamorado de Diana, la cual en su ausencia se casa con Delio. La vuelta de éste provoca un conflicto sentimental. Tristeza de amores, celos, desengaños en el escenario de una naturaleza encuadrada en las riberas del Esla, en León. Mezcla de la prosa con el verso, influencia de la *Arcadia* de Sannazaro, intercalado de varios episodios, como el de la maga Felicia, a la cual se encaminan un grupo de desdichados enamorados y, entre ellos Delio, que cura su tristeza por medio de un filtro mágico que hace que Sireno olvide su amor hacia Diana y que Silvano y Selvagia se enamoren. Cervantes, como sabemos, en el escrutinio de los libros de Don Quijote hace un análisis estilístico en boca del cura²⁹: «Y, pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello de la salida de Felicia y del agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa, y la honra de ser el primero en semejantes libros». Su éxito fue enorme³⁰, se imprimió numerosas veces, se tradujo a numerosas lenguas, entre ellas el inglés³¹, inspiró diversas obras, como «L'Astree» de Honorato d'Urfé, «Le berger estravagant» de Sorell y la «Estelle» de Florián.

2.2. Gaspar Gil Polo

Nació en Valencia, si bien desconocemos la fecha de su nacimiento. Su padre se llamaba Jerónimo Polo, pero cambió el orden de sus apellidos³². No se sabe si es el mismo Gil Polo que figura como catedrático de Griego de la universidad de Valencia³³. Su muerte se sitúa en Barcelona en el 1584. De su producción literaria sólo se conocen algunas poesías sueltas y la *Diana enamorada*, que publicó en 1564, «una de las más bellas muestras del género bucólico» en palabras de A. Balbuena Prat³⁴. En esta obra continúa las aventuras amorosas en el punto en que las había dejado Montemayor. Según Balbuena (op. cit.) la *Diana* de Montemayor había realizado en España el tránsito de la lírica eglógica a una prosa finamente matizada, poética, aristocrática, en tanto que Gil Polo volvía a llevar a la pura y métrica poesía el mundo de los pastores y las ninfas; y mientras Montemayor incorpora los recuerdos del paisaje visto a una concepción intelectual, Gil Polo desde Levante enlaza su *Diana* con la visión directa del paisaje de la costa. Los versos intercalados

28. Sobre su identidad con don Antonio de Portugal, hijo legítimo de don Jorge de Portugal y de Isabel Contrera, y sobre el hecho coincidente con la ausencia del tal Sireno, por haber acompañado a Inglaterra al Rey Prudente, Felipe II, vid. Jorge de MONTMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, Edición, prólogo y notas de Enrique Moreno Báez, Madrid, 1955, «Prólogo», p. XI-LIX, pássim.

29. CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Edimat libros, 2000, cap. VI, p. 38-39.

30. Según Menéndez y Pelayo, el mayor que se había conocido después del *Amadís* y la *Celestina*.

31. Signey tomó algunos pasajes y Shakespeare se inspiró en el episodio de Félix y Felismena para su comedia «Los hidalgos de Verona».

32. Igual que Góngora y otros autores.

33. Entre 1566 y 1573, negada por Hurtado, González Palencia, Pfand y Menéndez Pelayo: cf. al respecto Marcial José BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, p. 264-282.

34. A. BALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, 1946, vol. 1, p. 719-724.

son de una rica variedad formal: sonetos perfectos, abundantes versos cortos, versos denominados por Gil Polo «provenzales» (combinación de once y cinco sílabas en coplas de doce versos). También figuran incluidos en ella el «Canto de Turia» (octavas reales), donde celebra a valencianos ilustres. El río Turia, personificado míticamente, sale de su cueva para hablar de Borjas y Moncadas, de Luis Vives, de Ausiàs March. Recuerda el «Canto de Orfeo» de Montemayor. También se incluye «La canción de Nerea», una de sus mejores églogas. El ritmo de sus versos es dulce y suave. La innovación de Gil Polo fue cumplir con ese *happy end* que ya se daba en la novela clásica griega: casa a Sireno con Diana, viuda del pastor Delio: los amantes Diana y Sireno que Montemayor había separado por el matrimonio de aquella con Delio, consiguen al fin unirse, ya que Delio, que se había enamorado de otra pastora, yendo en persecución de ésta, muere. Según Marcial José Bayo (op. cit., p. 265), con Gil Polo se inicia la desnovelización de la novela pastoril; en su opinión, ha sido el más brillante prosista al estilo de la *Arcadia* que ha tenido España, acompañándole su erudición y su instinto poético. La maga Felicia y los filtros vuelven a aparecer remediando los problemas amorosos de varios enamorados y terminando todo en bodas y fiestas. J.L. Alborg (op. cit., p. 931) cree que la superioridad de Gil Polo con respecto a Montemayor está en su sentido de la naturaleza y en las poesías intercaladas, y que el ritmo de su relato es menos movido y la intensidad de su acción es menor. En su lírica Gil Polo, siguiendo una tradición catalana y de otras culturas latinas, en un momento en que el centro de todas las innovaciones está en Italia, rompe con esta tradición y ensaya rimas provenzales y versos franceses³⁵, siendo las primeras una combinación de versos endecasílabos con pentasílabos en estancias de canción, forma que se ha encontrado en un versificador catalán de mitad del siglo xv, Antoni de Valmanyà. Los versos franceses son una nueva adaptación del verso alejandrino, siguiendo el modelo de la escuela de Ronsard, sin tener en cuenta la cuaderna vía.

3. Elementos clásicos y míticos

3.1. *El amor en los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor*

Enrique Moreno Báez en su edición de esta obra³⁶ alude al platonismo imperante de la época como causa de los lugares comunes en estas obras, que es lo que da a todo el arte del Renacimiento su fisonomía. Este platonismo empieza a difundirse en España en el siglo xv con las traducciones de Marsilio Ficino y acaba por dominar en la primera mitad del siglo xvi los medios artísticos de Italia y España hasta que el aristotelismo impone otros rumbos a la cultura. Para el platonismo la realidad no es lo que percibimos con los sentidos, sino que son las ideas que el hombre ha contemplado en un mundo anterior al momento de nacer. Y en un proceso de

35. Cf. A. Balbuena Prat, op. cit. p. 723.

36. Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, Edición, prólogo y notas de Enrique Moreno Báez, Madrid, Real Academia Española. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, 1955, «Prólogo», p. XI-LIX, *passim*.

abstracción el platonismo elimina de la naturaleza todo aquello que moral o físicamente es feo, y se deleita en lo que está limpio de imperfecciones y es el mejor reflejo de las ideas de ese mundo suprasensible. E. Moreno Báez insiste (ib. p. XIII) en que esta es la razón por la que «no hallamos en los bucوليastas del Renacimiento escenas de género de las que tanto abundan en los griegos, alusiones al amor carnal o detalles realistas de esos que revelan al conocedor de la vida del campo». Para darnos cuenta de que ello es así, de que hay un proceso de depuración en el camino del tiempo, comparemos un texto de Longo³⁷ con uno del autor que nos concierne. He aquí el de Longo: «Y decidido a gozar con Cloe de los placeres acostumbrados [Dafnis] salió de la espesura; llegó a donde estaba ella sentada trenzando una pequeña guirnalda de violetas y le contó una mentira, que había arrancado a la oca de las garras del águila; después la rodeó con sus brazos y la besó como había hecho con Licenión³⁸ mientras gozaban –pues aquello le estaba permitido, ya que no planteaba peligro. Ella le encajó la guirnalda en la cabeza y le besó el cabello, que tenía por preferible a las violetas. Después sacó de su morral una porción de higos secos y panes y se los ofreció; mientras él comía se los quitaba de la boca para comérselos ella, como hace el polluelo de un ave». Veamos a continuación un encuentro amoroso de cierto tono homosexual de Selvagia con Ismenia que luego dice ser Alanio, pero que en realidad no lo es, sino que el tal Alanio es a quien ella, Ismenia, quería; habla ésta, que está en el templo de Minerva y está contando sus cuitas amorosas a petición de todos (p. 47-48): «y quiso mi ventura que junto a mí se sentase una de ellas [es decir, de las pastoras que habían entrado en el templo], para que yo fuese desventurada todos los días que su memoria turase³⁹... Pues estando yo mirando la que junto a mí se había sentado vi que no quitava los ojos de los míos y que, cuando yo la mirava, abaxava ella los suyos, fingiendo quererme ver sin que yo mirase en ello... Y todavía todas las veces que yo me descuidava la pastora no quitava los ojos de mí, y tanto que mil veces estuve por hablalla, enamorada de unos hermosos ojos que solamente tenía descubierto, pues estando yo con toda la atención posible sacó la más hermosa y delicada mano que yo después acá he visto y, tomándome la mía, me la estuvo mirando un poco». Pues bien, si bien en el primer texto encontramos un cierto sensualismo marcado por el límite de «aquello le estaba permitido», percibimos en el de Jorge de Montemayor el despliegue de ciertos elementos que conforman un perfil de este tipo de novela: el amor como enfermedad, en medio de un paisaje idílico y bucólico; porque, si hubiéramos de señalar de la obra que nos ocupa cuál es el centro de gravedad mítico de ella, diremos que Eros, el amor, pero un amor delicado y suave, noble y cortés: «Y diciendo esto y quitándose el rebozo vieron mis ojos un rostro que, aunque el aspecto fuese un poco varonil, su hermosura era tan grande que me espantó» (p. 49). Es el retrato de Ismenia⁴⁰ ya destapada por petición de Selvagia.

37. LONGO DE LESBOS, *Dafnis y Cloe*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, lib. III, 20 (p. 94), trad. de Jorge Bergua.

38. Que es quien le «inicia» en el tema del amor.

39. «Turar», aquí por «durar».

40. Por cierto, con reminiscencias sofócleas en el nombre.

Amor, en definitiva, de flechazo, luego transformado en amor a Aldanio, al estilo de la anacreóntica 13⁴¹: «Dispara, y hurto el cuerpo, / Agótase su aljaba; / Y entonces, como un dardo, / Él mismo se dispara». Veamos, pues, a continuación los elementos clásicos más importantes en este autor; podemos comprobar en la casuística que presentamos que quien abre la escena y la preside fundamentalmente es Amor:

[a] *Amor-enfermedad*: de larga tradición clásica. Debo decir que en su casuística es el más representativo. Traigo aquí a colación varios textos que lo demuestran. Pero conviene recurrir primero a Longo⁴², ya que el contraste con los textos que aportamos de nuestro autor contribuirán a aclararnos no pocas ideas: «Con que estoy enferma, pero ignoro cuál es la enfermedad; siento dolor, pero no estoy herida». Veremos, en efecto, cómo los efectos del amor son, como mal de Safo, al decir de Plutarco⁴³, síntoma de un *nósema*, pero limpio, honesto, por más que no correspondido; así, en boca de Silvano, al son de la zampoña: «Amador, soy, mas nunca fui amado; / Quise bien y querré, no soy querido; / Sospiro di, mas nunca fui oído; / Quexarme quise y no fui escuchado; Huir quise de amor, quedé corrido; / De solo olvido no podré quexarme, / Porque aun no se acordaron d'olvidarme.» Las alusiones al amor son varias en este sentido; cito algunas (Canto de Ismenia a Montano, p. 62): «Ensayéme, como digo / A sufrir el mal de amor, / desengáñese el pastor / que compitiere contigo, / porque en balde es su dolor.» Como otra forma de enfermedad, la locura de amor (Canto de Alanio, p. 63): «Amor loco, ¡ay, amor loco! / Yo por vos y vos por otro. / Ser yo loco es manifiesto. / ¿Por vos quien no lo será? / Que mayor locura está / En no ser loco por esto.» Cf. también la carta de Selvagia a Ismenia (p. 55), ya enamorada de Alanio, no de Ismenia, donde se ve de nuevo el amor-enfermedad: «Una cosa me duele en extremo, y es ver que tienes mal que no puedes quexarte, el cual da muy mayor pena a quien lo padece». Resulta que Ismenia le confiesa a Selvagia que no es mujer, sino un hombre, y que su nombre era Alanio, en realidad un primo suyo del cual ella estaba enamorada; y éste se enamora de Selvagia, y ésta de él. En definitiva, el *enredo amoroso*: Ismenia, que peina dorados cabellos como una ninfa, finge amar a otro pastor, Montano, para dar celos a Alanio; éste al principio no hace caso, pero, como el tal Montano era su enemigo, quiere estorbar la relación y se aparta de Selvagia y no viene a verla en público como solía. Es Amor, por tanto, quien míticamente, abre todo el proceso escénico y preside toda la obra. Todo ello rodeado de un escenario mítico apropiado: *El templo de Minerva*, en primer lugar, al que van las pastoras, incluida Ismenia, que se hace pasar por Alanio; supuestamente éste no hubiera podido entrar si no se

41. O 14 en la colección de *Poetas líricos griegos*, traducción en verso castellano por Baraibar, Menéndez Pelayo, Conde, Canga-Argüelles y Castillo y Ayensa, Madrid, Biblioteca Clásica, 1918; cf. la trad. de José M.^a DÍAZ REGAÑÓN, en *Anacreónticas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1990, con el n. 13 que es a la que nos referimos.

42. Lib., 14, trad. de José M.^a Díaz Regañón, p. 40.

43. *Demetr.*, 38, 1 s.; se refiere al amor de Antíoco por Estratónice, que se ha casado con el padre de éste, Seleuco: detención de la voz, fuerte rubor, decaimiento de los ojos, alteración del pulso, lipotimias, dudas, temores, palidez.

hubiera disfrazado de mujer (p. 50): «Y porque, pastora, sepas el mal que tu hermosura me ha hecho y que las palabras que entre las dos como de burlas han pasado son de veras sabe que soy hombre y no muger, como antes pensabas. Estas pastoras que aquí ves, por reirse conmigo, que son todas mis parientas, *me han vestido d'esta manera, que de otra no pudiera quedar en el templo, a causa de la orden que en esto se tiene*» (p. 50). En fin, la casuística es grande. Cito algunos ejemplos más del *amor-enfermedad*, o «mal de amores», que no son pocos, sino que impregnan toda la obra, y debemos decir que también, como veremos, la de Gil Polo: dice Silvano a Selvagia que el remedio del mal de amor es «dexar de querer» (p. 77); y la canción de Diana (p. 86-97), que es sumamente sintomática: «No me diste, o crudo amor, / el bien que tuve en presencia, / sino porque el mal d'ausencia / se pareza⁴⁴ muy mayor / ... Mira, señora, suerte / que si antes mi deseo / que hizo morir por verte, / ya muero porque te veo.» Nos encontramos, por otra parte, con un *topos* importante, que es que el tiempo cura el mal de amor (p. 97): «Acabó la hermosa Dorida el suave canto, desando admiradas a Cinthias y Polidora en ver que una pastora fuese vaso donde amor tan encendido pudiese caber. Pero también lo quedaron de imaginar cómo el tiempo avía curado su mal, pareciendo en la despedida sin remedio.» En definitiva, la llaga del amor «es una llaga difícil de ver, mala de curar y muy tardía en sanar».

[b] *Amor frente a la razón* (en un canto de las ninfas, p. 181): «Si el mal de amores no fuera / contrario a la razón...». Sin embargo, una idea distinta encontramos también, en Sireno a Felicia (p. 222): el perfecto amor es hijo de la razón.

[c] *Venus y amor ciego*: no puede faltar quien preside el tema del amor en el mundo clásico; en palabras de Sireno: «la vida de esta provincia es tan remota y apartada de cosas que puedan inquietar el pensamiento que, si no es cuando Venus, por mano del ciego hijo (en alusión a Eros), se quiere mostrar poderosa, no ay quien entienda en más que en sustentar una vida quieta con suficiente medianía en las cosas que para passalla son menester» (p. 45). El tópico aparece aquí: Amor, Eros, es ciego. Se trata de la descripción del paisaje que hay en el «valeroso e inexpugnable reino de los lusitanos» con sus dos caudalosos ríos que desembocan en el Océano.

[d] *Pandorismo*: la mujer, como un elemento negativo, una especie de «pandorismo», o, tal vez, remedo lírico del concepto semonídico femenino⁴⁵, en boca de Selvagia (p. 44): «Mas con todo esto creo que no ay más baxo estado en la vida que el de las mugeres, porque, si os hablan bien, pensais que están muertas de amores; si no os hablan, creéis que de alteradas y fantásticas lo hazen; si el recogimiento que tienen no hace a vuestro propósito, tenéislo por ipocresía; no tienen desenvoltura que no os parezca demasiada; si callan, decís que son necias; si hablan,

44. Préstamo portugués.

45. Cf. También el famoso yambo de las mujeres de Semónides, fr. 7 D (8 Adrados), que continúa una cierta tradición en este sentido.

que son pesadas y que no hay quien las sufra; si os quieren todo lo del mundo, creéis que de malas lo hazen; si os olvidan y se apartan de las ocasiones de ser infamadas, decís que de inconstantes y poco firmes en un propósito. Assí que no está en más pareceros la muger buena o mala que en acertar ella a no salir jamás de lo que pide vuestra inclinación.»

[e] *Enredo amoroso* (p. 58): «Pues estando perdida yo (= Selvagia) por Alanio, Alanio por Ismenia, Ismenia por Montano.» Cf. también⁴⁶: «Yo (= Selvagia) preguntava a Ismenia la causa del olvido; él pedía misericordia a la cautelosa Ismenia; Ismenia quexábase de la tibieza de Montano; Montano de la crueldad de Selvagia.»

[f] *Amor frente a olvido* (p. 65): «No sólo donde hay olvido / no hay amor ni puede abello / mas donde ay sospecha d'ello / no hay querer sino fingido.»

[g] *Dolor de ausencia* (p. 87): uno de los efectos del amor (en el canto de la ninfa): «verse dos que se querían / todo cuanto ellos podían / y recibir más dolor que al tiempo que vían.»

[h] *Desdeño que produce mal de amor* (Canto de Silvano): «Desdeñado soy de amor, / guárdeos Dios de tal dolor, / soy del amor desdeñado, / de fortuna perseguido; / ni temo verme perdido / ni aun espero ser guardado.»

[i] *La ausencia es capital enemiga del amor*: el padre de Félix, enterado del amor de éste con Felismena, lo envía a la «gran princesa Augusta Cesarina» (=doña Juana de Austria, hija de Carlos V y protectora de Montemayor, casada con el príncipe Juan, heredero de Juan III de Portugal): «ausencia, capital enemiga del amor»; Felismena se viste de hombre, se va a la corte, logra introducirse en ella a través de Fabio, un paje (p. 124), quien le propone ser paje de ella: «Mas esta bellaca de ausencia, dice el tal Fabio refiriéndose al antiguo amor de éste por Filesmena, deshaze las cosas que el hombre piensa que están más firmes.»

[j] *Tópico anacreóntico del amor-flecha*: (tercetos encadenados, p. 164) «Pasava Amor, su arco desarmado, / los ojos baxos y muy modestos; / dexávame muy descuidado... / El arco armó el traidor muy brevemente / No me tiró con xara enarbolada, / Que luego puso en él flecha ardiente... / Rompió con su saeta un duro pecho; / Rompió una libertad jamás subjecta; / Quedé rendida y él muy satisfecho.» También Felicia dice que al Amor lo pintan con un arco porque tira derecho al corazón como a su propio blanco, y también «porque la llaga del amor es como la de la saeta, estrecha en la entrada y profunda en lo intrínseco del que ama.» El *amor-flecha*, típicamente anacreóntico, como causa del «mal de amores», lo encontramos también en el «Canto de Orfeo» (p. 205): «El claro sol que veis resplande-

ciendo / Y acá y allá sus rayos va mostrando, / la que del mal de amor s'está riyendo, / del arco, aljaba y flechas no curando...».

[k] *Amor como tirano* (p. 159): Belisa relata la carta de Arsenio «o por mejor, de Arsileo, su hijo [que es quien redacta la carta de amor de su padre: éste pidió a un amigo suyo, Argasto que le redactara una carta de amor para enviar lejos a una pastora, luego veremos que ambos, padre e hijo coinciden en el amor de la misma pastora, lo que termina en desgracia]: Y fue la mayor novedad que jamás nadie vio en amores lo que este tirano hizo en mí, pues no tan solo me hizo amar a Arsileo, mas aun a Arsenio, su padre.»

[l] *Amor que se expresa con mirada honesta de ojos*: así cuando Belisa se enamora de Arsileo y éste de Belisa (p. 167); los ojos transmiten el amor. Es un lugar común: también en Gil Polo.

[m] *Una cierta alabanza del amor «lésbico»* (p. 48): (Selvagia e Ismenia; aquella, vestida de mujer en el templo de Minerva: habla Ismenia): «!ay, pastora!», respondió ella, «que el amor que menos se acaba es este...».

[n] *Identificación de Amor y Venus* (p. 222): «Amor siempre desea lo más hermoso porque Venus tiene los ojos hermosos».

[ñ] *Felicia dice* (p. 221-222) *que al amor lo pintan ciego* porque es desenfrenado y las más de las veces viene en daño del amante, desnudo porque el buen amor ni puede disimularse con la razón ni encubrirse con la prudencia, con alas porque muy velozmente entra en el ánimo del amante, por lo cual decía Eurípides «que el amante bivía en el cuerpo del amado»⁴⁷.

[o] *Distinción entre amor vicioso y no vicioso* (habla Felicia): se engañan los que creen que amor vicioso es que se gobierna por la razón y el otro no: aquí el exceso y el ímpetu es propio tanto del amor honesto como del deshonesto; y pone como ejemplo el amor de Dios, por el cual algunos perdieron la vida.

[p] *La fortuna combinada con el amor* (debo decir que esta combinación es más frecuente en Gil Polo): «Mas ¿qué podrán, fortuna...?» (p. 73). Habla la ninfa Dorida: «¿Qué haremos hermosa señora a los golpes de la fortuna?» (p. 138). Dorida dice que el amor reparte sus contentamientos sin orden ni concierto alguno, y aconseja a Felismena a ir a casa de la «gran sabia Felicia».

[q] *Las ninfas*: tema frecuente. Como vocativo refiriéndose a Ismenia pidiendo que ablande su corazón (p. 60): «No más, nimpha cruel; ya estás vengada.» Alusión a su belleza (p. 98): «Las hermosas nimphas». Alusión a su relación con la diosa

47. Vid. Plut., *Ant.*, 33, 3-6 y Cat. Ma. 9,5.

Ártemis, o Diana (en boca de la pastora): «hermosas nimphas de la diosa». Sireno, Selvagia y Silvano ven tres ninfas vestidas de blanco (p. 79): «labradas por encima de follajes de oro, sus cabellos, que los rayos del sol escurecían, rebueltos a la cabeza y tomados con sendos hilos de orientales perlas» (= tópico que aparece ya en las *Eglogas* de Garcilaso). Las ninfas en cuestión son Dorida, Cinthia y Polidora, con nombres griegos: Dóride (gr. *Dorís*), hija de Océano y esposa de Nereo, padre de las Nereidas⁴⁸, Cinthia, relacionada con un adj. aquí en forma fem., aparece en Eurípides⁴⁹ refiriéndose a Apolo, el dios de Cinto, y como sustantivo *Kynthiás*, -*ados* en Calímaco⁵⁰: *Kýnthos*, Cinto, es una montaña de la isla de Delos, lugar de nacimiento de Apolo y Ártemis (Himno Hom. 141); Leto dio a luz a ambos en la isla de Ortigia y Apolo, agradecido, fijó la isla en el centro del mundo griego y le dio el nombre de Delos, «la brillante». Polidora es hija de Peleo, que tuvo del dios-río Esperqueo un hijo llamado Menestio (*Il.* XVI, 175 s. y *Il.* XVI, 152; *Apd.*, *Bibl.* III, 13, 4).

[r] *Una versión muy sui géneris del juicio de Paris*, algo así como un juicio (*crisis*) paralelo: Delia es aficionada (¡!) a leer historias antiguas (p. 107). Delia, estando preñada pide a Andronio que le lea algo; éste le lee «la historia de Paris». Es un juicio del juicio: Delia dice que Paris no ha juzgado bien, sino apasionadamente, que no tuvo en cuenta la razón de la «diosa de las batallas» (= Atenea/Minerva). Interpreta que la inscripción de la manzana («Desse a la más hermosa») no se refería a la belleza corporal, sino del ánimo, y que el ejercicio de las armas era un acto exterior de esta virtud. Venus se aparece a Delia en sueños (p. 108), con rostro airado, muy al modo homérico (recordemos Patroclo a Aquiles): le reprocha ser ingrata, de haber sido presa del amor de Andronio. Luego se aparece Palas: por haber dado opinión en contra de Andronio, su marido, y le dice que parirá un hijo y una hija, los más venturosos en armas. Después desaparece, despertando a Delia. Un mes después pare a la pastora y a su hermano, en lo que vemos, por otra parte, un remedo del nacimiento de Apolo y Ártemis, aparte de la utilización del mito como elemento lúdico que ilumina el relato.

[s] *Otros dioses que aparecen*: Marte (p. 102), con el epíteto de «fiero»; Minerva (p. 106)⁵¹; la «fuente helicon»⁵², con reminiscencias hesiódicas evidentes. Marte encarna el valor, Venus la hermosura y Minerva la discreción. Adonis (p. 102), el «dorado Phebo» (en palabras de la dormida pastora al despertarse; cuando caminan las ninfas por el espeso bosque, penetran en un paisaje bucólico con espeso bosque, un estanque y en medio una choza donde duerme una pastora): «habiendo dado el dorado Phebo fin a su jornada y la nocturna Diana principio a la suya con tanta claridad como si en medio día fuera.» Medea (p. 187-189), en una descripción

48. Hes. *Teog.*, 240 s., Prop. I, 17, 25; III, 7, 67.

49. Eur. *Ifig. en T.*, 1098.

50. *Ap.* 61.

51. En el Canto de Orfeo, refiriéndose a la hermosura de las ilustres damas.

52. A la que se le pide que otorgue «agua pura».

arquitectónica en que aparecen figuras como Aníbal, Escipión Africano, Camilo, Horacio (no el poeta, sino Publio Horacio Cocles), Escévola, Varrón, César, Pompeyo, Alejandro, el Cid, Fernán González, Bernardo del Carpio, apareciendo Medea en otra sala (p. 193), si bien lo curioso es que hay una confusión con Penélope, al afirmar: «deshazía su tela en la isla de Ítaca»; también la mujer de Mauseolo⁵³ (p. 193), rey de Caria. También el Bórea⁵⁴, el Austro (en Canto de Orfeo, p. 207).

[t] *Utilización del símil de Orfeo y Eurídice* (p. 164-165), *al estilo de Homero* (Belisa oye cantar a Arsileo, hijo de Arsenio): «No fue sólo esto lo que Arsileo aquella noche al son de su arpa cantó, que así como Orpheo, al tiempo que fue en demanda de su ninfa Eurídice con el que suave canto enterneció las furias infernales, suspendiendo por gran espacio la pena de los dañados, así el malogrado mancebo Arsileo suspendía y ablandaba no solamente los corações de los que estaban presentes, mas aun a la desdichada Belisa...».

[u] *La casa de Felicia es descrita con toda clase de detalles plagada de segmentos míticos*: Diana fabricada con metal corintio⁵⁵, con ropas de cazadora, arco y aljaba al cuello, rodeada de ninfas más hermosas que el sol. También una fuente de plata, y junto a la fuente el celebrado Orfeo, Eurídice (aquí, «Erúdice») y Aristeo. Orfeo canta (p. 196): se halla en la tierra de los ciconios (cf. Virg. *Georg.* IV, 520, Ov. *Met.* X, 83 y XV, 313: las mujeres del país de los ciconios fueron las que despedazaron a Orfeo y arrojaron su cabeza al río Hebro que no dejaba de llamar a Eurídice). A continuación viene el «Canto de Orfeo» (p. 196-217), con alusiones a Plutón, Diana, a personajes de su tiempo, como Doña María de Austria y Doña Juana de Portugal, entre otros, a Amor, al templo de Diana, a Minerva, Bórea, Cupido. Llama a Doña Joana Anna, de la rama de los Cardona, «mi musa y parnasos»; a Doña Mencía Fenollet, «a quien se rinde Amor y se somete»; a «sepulcros de ninfas y damas», entre árboles y hermosas flores; a Muerte (con mayúscula, p. 218-9): «¿Cuál quedaría, o Muerte, el alto cielo sin el dorado Apolo y su Diana, sin hombre ni animal al baxo suelo...». Aparecen nombres como Amarílida (p. 237, ¿hija de Amor?); Polidora (una ninfa); Alfeo (p. 242), que no es un río, sino un nigromante, que conforma dos espíritus, uno con la forma de Arsenio y otro con la de su hijo Arsileo, lo que, en un remedo del mito griego de Helena-Néfele, resuelve la triste historia del padre que mata a su hijo, que se entiende con su amada Belisa.

53. Murió en 353 a.C. Su mujer, Artemisa, por causa de su desconsuelo, se bebió sus cenizas y decidió levantar en recuerdo suyo el monumento que constituyó una de las maravillas del mundo. Mauseolo es metátesis de Mausoleo.

54. Así es como figura en el texto, no «Bóreas».

55. Aleación de oro, plata y cobre, que según la tradición se hizo por primera vez al ser tomada Corinto por el cónsul Munio el 146 a.C.

3.2. *La Diana enamorada de Gil Polo*

Parece ser que la muerte de Montemayor impidió su promesa de escribir una segunda parte de su *Diana*; pero el éxito obtenido indujo a llevar a cabo este intento. Así en Valencia en 1564 aparecen dos continuaciones de ella: *Diana enamorada* de Gil Polo, y *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, de Alonso Pérez⁵⁶. Diana y Sireno, que en la *Diana* de Montemayor habían quedado apartados por el matrimonio de Diana con Delio, van a lograr en la de Gil Polo su *happy end*, casándose ambos al final de la obra. J.L. Alborg (op. cit., p. 931-932) cree que en el autor en cuestión el ritmo del relato es menos movido y la intensidad de la acción, menor, y que hay que buscar la superioridad de Gil Polo en su sentido de la naturaleza y en las poesías intercaladas, ya que, si «en la *Diana* de Montemayor asoma, en ocasiones, directamente sentido, el paisaje de Portugal, todavía predomina la convención de la naturaleza vista a través de los modelos bucólicos literarios clásicos e italianos»; en cambio, en Gil Polo, gran poeta bucólico enamorado de su tierra levantina, se deja llevar de la emoción vivida entre el paisaje de sus campos mediterráneos. Pero R.O. Jones⁵⁷ pone en guardia sobre una concepción distinta del amor, por ser el concepto del amor en Gil Polo basado en la razón: «considerando que Montemayor propaga una falsa concepción del amor, Gil Polo intenta contrarrestar su influencia con una versión alternativa de la teoría neoplatónica, versión cuya austeridad seducía a su mentalidad evidentemente puritana», dice después de señalar la dependencia de las opiniones de Gil Polo sobre el amor de *Gli Asolan* de Bembo, y Montemayor de León Hebreo. Según Marcial José Bayo⁵⁸, la estructura de la *Diana enamorada* es un regreso a la pastoral de Sannazaro, «que Gil Polo conocía mucho mejor que Montemayor». Alude, además este autor a dos ecos virgilianos⁵⁹ de las *Bucólicas* citados por Don Marcelino: la Canción de Nerea (*Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis*, Égl. IX) y la carta de Fileno a Ismenia (*Mille meae Siculis errant in montibus agnae*, Égl. II). Según Marcial (José Bayo, op. cit, p. 267), el valenciano supo profundizar en Gracilazo hasta las raíces, asumiendo las vénulas de las *Bucólicas*. Es más, afirma que Gil Polo estaba «empapado» de Gracilazo y supone un progreso por lo que respecta a la desaparición o amortiguamiento del conceptismo erótico de los Cancioneros, en tanto que Montemayor suponía una clara regresión. En definitiva, la popularidad de la obra y autor que nos ocupa fue extraordinaria: fue traducida al francés, al alemán y al inglés; incluso se hizo una versión al latín por Gaspar Barth⁶⁰. Pues bien, en lo que se refiere a los elementos clásicos y míticos, este autor poco se desvía de Jorge de Montemayor: idénticas alusiones y tópicos, en especial el del amor, que ocupa,

56. Médico de Salamanca, doctor y erudito en Humanidades, conocedor del griego y del latín, confidente de Montemayor en lo relativo a la publicación de una continuación de su *Diana*: así, con probable secreta envidia del éxito, publicó en Valencia una segunda parte.

57. Op. cit., p. 104-105.

58. Op. cit., p. 267.

59. Op. cit., p. 266.

60. Rafael FERRERES, «Estructura de las canciones de Gil Polo», *Revista de Filología Española* 43, 1960, p. 429-437.

como es de esperar, lugar privilegiado. He aquí, un desarrollo esquemático de su casuística:

[a] *Amor / Cupido*: es el más representativo. Sireno es liberado de Cupido por la virtud de la sabia Felicia (p. 15). Alusión al «poderoso Cupido» (p. 22), a la «fuerza de Cupido» (p. 23). El poder del Amor vence a la más pura defensa (p. 23); alusión a «las fuerzas del amor» (p. 24). Por otra parte, un deseo, en un soneto (p. 23), que implica un pasaje homérico (amores de Ares y Afrodita): «Que el poderoso Amor sin vista acierte / Del corazón la más interna parte: / Que siendo niño vença al fiero Marte, / Haciendo que enredado se despierte». Con lo cual entramos, además, en los tópicos típicos del amor: *amor ciego*, *amor-flecha*, que ya hemos tenido ocasión de ver en Jorge de Montemayor. Más adelante, una rectificación (p. 25): Amor no es ciego, soy yo (Aurelio) el que lo es, no es niño, soy yo (Aurelio), no tiene cadenas, ni saetas. Amor es mentira de los poetas. Hombres ociosos y desocupados (p. 25-26) inventaron el Amor, como origen de males (p. 26); lo pintan muchacho, para que los hombres no se fíen de él, ciego, para que no le sigan, con llamas para que no se acerquen, con alas, para que no en vano le conozcan. Cuanto más los hombres encarecen la fuerza del amor, más dejan al descubierto su flaqueza. Son tópicos que hemos visto ya en Montemayor. Y sigue la teorización del amor, en boca Alcida: «Amor tira con poderosa furia venenosa y mortales saetas (p. 26). Porque dezir que el Amor es fuerte, es decir que nuestra voluntad es floxa, pues permite ser por él tan fácilmente vencida; decir que el amor es tirano con poderosa furia y mortales saetas, es dezir que nuestro coraçon es descuidado, pues se ofrece voluntariamente a recibirlas... Todas las hazañas que se cuentan del Amor no son otra cosa sino nuestras miserias y floxedades» (p. 26-27). «Y aunque todos estos nombres son infames, peores son los que le dan sus mismos aficionados, nombrándolo fuego, furor y muerte; y al amar llamando arder, destruirse y enloquecerse» (p. 27). «Todos los versos de los amadores están llenos de dolor, compuestos con sospiros, borrados con lágrimas y cantados con agonía» (p. 27). El tópico del *amor-flecha*, también en un soneto escrito en la corteza de un álamo por el pastor Herbanio (p. 28), así como el del amor vengativo, amor áspero, amor cautivo, amor que enciende fuegos «mortales» (mortíferos). Al amor-flecha y, como consecuencia, el amor enfermedad, lo vemos con frecuencia (p. 16): «Después que el apasionado Sireno con la virtud del poderoso liquor fue de las manos de Cupido, por la sabia Flicia libertado, obrando Amor sus acostumbradas hazañas, hirió de nuevo el coraçon de la descuidada Diana». Otros ejemplos (p. 17): «Mi sufrimiento cansado, / de mal inoportuno y fiero...»; «el dolor de mi pasión» (p. 16); «Pero culpa de esto (dice una pastora de Diana) la tiene el deseo que tengo de conocerte, y voluntad de dar algún alivio al *mal* que tan dolorosamente lamentas» (p. 20); respuesta a Diana: «Mas es mi mal de tal calidad, que en comenzar a fatigarme, tomo las llaves de mi coraçon, y cerro las puertas al remedio» (p. 21).

[b] *Amor y fortuna*: se produce una casuística parecida a Montemayor: Alcida aconseja a Delio que goce de los bienes de la fortuna (p. 36). En un soneto que canta un pastor: «No puede darme Amor mayor tormento ni la Fortuna hazer mayor

mudança...» (p. 37). «Poco después llegó el pastor tan cansado y afligido que pareció la Fortuna doliéndose de él...» (p. 38). En fin, alusiones a la «mudable fortuna» (p. 47-48) en un supuesto tema de la nave «en medio de la tempestad», con alusiones a Neptuno: «la nave es combatida por la poderosa fortuna» (p. 50). La fortuna es cruel: «fui librado de la cruel Fortuna» (p. 52).

[c] *Alusión a Homero* (después de la carta de Marcelio a Alcira): «Esta fue la carta que le escribí, y si ella fuera tan bien hecha, como fue venturosa, no trocara mi habilidad por la de Homero».

[d] Segmentos con alusiones míticas: alusión al «fiero» Marte, al «hermoso» Apolo (p. 74), al templo de Minerva (p. 91), a Galatea (p. 126), al Parnaso, al Pindo, a las Musas (p. 159-160), a Orfeo (p. 162), a Pegaso (= Don Jaime Juan Falcón, p. 162), a las ninfas en varias ocasiones (p. 165, 174, 181), a Pan (p. 157), a Rómulo (p. 159), a Proteo (p. 246 y 248), a Hipólito (p. 241), a Safo y Corina (p. 242), a Diana, como diosa «casta» (248). También el tema de Helena y Troya (p. 240): «Vienen por vuestra simpleza / y no por vuestra hermosura, / que a Troya causó tristeza, / no de Helena la belleza, mas de Paris la locura».

4. En conclusión

Se trata de una bella historia de amores que se entrecruzan en el hilo narrativo, donde Amor es rey rodeado de un magnífico escenario mitiforme, en mi opinión más exuberante y rico que el de Montemayor; todo ello en medio de un paisaje bucólico. En uno y otro autor los segmentos clásicos y míticos contribuyen a realzar y dar luz al ambiente escénico y, de paso, nos permiten comprobar hasta qué punto el mundo clásico, de una forma natural, impenetra elementos narrativos y novelescos del siglo XVI, dándole así el «marchamo» de legitimidad y belleza. Tal vez hubiera sido interesante contrastar todo esto con espacios narrativos del siglo XVI en los que, por razones culturales y de otro tipo, la impenetración de segmentos clásicos es mucho más difícil. Me estoy refiriendo a la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*⁶¹ y a Ginés Pérez de Hita⁶² con su *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes* (primera parte de las guerras civiles de Granada), y *La guerra de los moriscos* (segunda parte de las guerras civiles de Granada), donde además, a pesar del condicionamiento de cierto peso histórico y morisco, podemos ver moverse en escena elementos como: la *areté*, muy al esti-

61. Cf. la edición de Francisco LÓPEZ ESTRADA, *El Abencerraje* (novela y romancero), Madrid, 1980; ésta sigue la edición del Inventario del poeta Antonio de Villegas de 1565 (Medina del Campo). Cf. También la *Antología General de la Literatura Española. Verso, prosa y teatro*, de Ángel DEL RÍO y Amelia A. de DEL RÍO, Madrid, 1954, p. 407-428. Cf. También la *Historia de la Literatura Española* de Juan HURTADO y J. De PALENCIA y Ángel GONZÁLES PALENCIA, Madrid 1943, p. 383-385.

62. Cf. *Historia de los bandos de Zegríes y Abencerrajes* (primera parte de las guerras civiles de Granada), Estudio preliminar de Pedro Correa Ramírez, Granada, 1999, y *La guerra de los moriscos* (segunda parte de las guerras civiles de Granada) (Edición de Paula Blanchard-Demouge, Granada, 1998. De acuerdo con ellas describimos nuestra citas.

lo del héroe iliádico; segmentos históricos como una alusión a «los inmortales del rey Darío» (p. 105, cf. Hdt. VII, 83); ciertos ecos de algunos episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio cuando Abencerraje cuenta su historia a Rodrigo de Narváez (p. 112-115), que se encuentra en Longo; algún paralelismo con el tema griego de Damón y Fintias⁶³; y algún episodio como el del torneo de Maestre y Muza (p. 35-37, cap. V), que nos recuerda el episodio iliádico de Glauco y Diomedes. Y, por supuesto, Marte, que después de Amor es el que más impera, ocupando éste último, como en los otros dos autores, una situación privilegiada. Todo en su conjunto nos da la clave de cómo un mundo cultural espléndido, el clásico, tiene un peso tan enorme que es capaz de atravesar límites aparentemente inaccesibles. Damos, por tanto, fin a toda esta cuestión, contentándonos con la lectura de nuestros dos autores, Jorge de Montemayor y Gaspar Gil Polo, si bien invito a los lectores amantes del mundo clásico a que pasen su vista en profundidad por los autores de la novela morisca: les aseguro que quedarán satisfechos y plenos también de la visión de un universo griego y latino sobrenadando entre la corriente narrativa.

63. Cf. Plut. *De multitudine amicorum*, 2.